

# Ataques de risa

## El humor como estrategia *queer*

**Mariano López Seoane\***

Universidad Nacional de Tres de Febrero / Universidad de Nueva York  
miseoane@untref.edu.ar

**Resumen:** Haciendo un recorrido analítico por una serie de intervenciones artísticas y activistas recientes, el siguiente ensayo se propone explorar la afinidad entre el humor, la ironía y lo cómico, por un lado, y las culturas de la disidencia sexual, por el otro. El foco está puesto en el recurso al humor en situaciones particularmente críticas, de extrema vulnerabilidad, en las que los afectos de mayor circulación son la tristeza, la abulia y la rabia. El ensayo reconstruye adrede un escenario global, en el que se da cuenta de producciones artísticas en París, tácticas *underground* en Buenos Aires y respuestas activistas en Nueva York, con el objeto de identificar una modalidad particularmente *queer* que se reitera más allá de las decisivas inflexiones locales. A su vez, y aunque con foco en los años ochenta, se pregunta por la posibilidad de inscribir estas estrategias (pos)modernas en un linaje venerable de «tretas del débil» que puede remontarse al barroco y más allá.

**Palabras clave:** humor, disidencias sexuales, estrategias *queer*, tretas del débil.

**Abstract:** Focusing on a series of recent artistic and activist interventions, this essay seeks to explore the elective affinity between humor, irony and the comical, on the one hand, and the cultures of sexual dissidence on the other. The essay deals specially with the use of humor in critical situations, situations of extreme vulnerability, dominated by affects like sadness, apathy and anger. Building a global framework, and taking into account artistic productions in Paris, underground tactics in Buenos Aires and activist responses in New York, the essay seeks to identify a particularly queer mode, embodied and contextualized in each of these local instances. Finally, and although it studies mostly the 80s, the essay wonders whether we can include this postmodern strategy in the venerable tradition of the “ruses of the weakling”, which can be traced back to the Baroque and probably beyond.

**Keywords:** humor, sexual dissidence, queer strategies, ruses of the weakling.

\* Mariano López Seoane es profesor e investigador en la maestría de Estudios y Políticas de Género de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Desde 2016 se desempeña como secretario académico del Centro Interdisciplinario de Estudios y Políticas de Género (CIEPOG) en UNTREF. Es, además, profesor de Estudios Latinoamericanos y de Estudios y Teoría Queer en la Universidad de Nueva York (NYU). Paralelamente, se desempeña como crítico, escritor, curador y traductor especializado en teoría. Desde 2017 a 2019 coordinó el Programa de Conversaciones de la iniciativa Art Basel Cities: Buenos Aires y en 2018 curó el Espacio de Diversidad Sexual y Cultura de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. En 2017 publicó su primera novela, *El regalo de Virgo* (Mansalva).

Comienzo con un poco de drama. Más precisamente, con la escena que da inicio a *Una visita inoportuna*, la última pieza teatral del escritor y dramaturgo rioplatense Raúl Damonte Botana, más conocido como Copi. La obra fue estrenada con puesta en escena de Jorge Lavelli en el teatro de La Colline de París en febrero de 1988. Copi había muerto dos meses antes en un hospital por complicaciones asociadas con el sida mientras ensayaba esta comedia cuyo protagonista, Cirilo, muere en un hospital también por complicaciones derivadas de esta enfermedad. El éxito de esta puesta en escena llevó a que fuera presentada por el mismo Lavelli en diciembre de 1989 en el teatro Poliorama de Barcelona y en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires en 1993.

### ESCENA 1 – CIRILO y la ENFERMERA

ENFERMERA: Llegó su nuevo salto de cama.

CIRILO: Yo no encargué ese horror.

ENFERMERA: Es un regalo de su cuñada.

CIRILO: Mi cuñada es capaz de cualquier cosa con tal de arruinarme un cumpleaños.

ENFERMERA: Esta mañana se despertó insoportable. Ni siquiera se comió la medialuna. ¿Tomó las píldoras?

CIRILO: Sí.

...

ENFERMERA: Hoy es día de Suramina. Espero que haga venir a su sirvienta. Estoy harta de recoger las sobras de sus reuniones sociales. Nunca se había visto nada igual en este hospital. Usted es la Sara Bernhardt de la Asistencia Pública.

CIRILO: Habla como un homosexual.

ENFERMERA: A veces me pregunto si no hubiese sido mejor nacer homosexual.<sup>1</sup>

Para quienes no la han leído: la obra es un festival de intercambios picantes, desbordes grotescos y gags temerarios, todo amplificado por un uso indiscriminado de la hipérbole y el manejo exquisito del humor negro. Se trata de una comedia perversa, sí, pergeñada y presentada, y esto es clave, en medio de la situación dramática, o mejor trágica, que afectaba personalmente al dramaturgo y protagonista, y colectivamente a la comunidad a la que pertenecía. Viene bien recordar que el fin de los años ochenta es, en Francia pero también en otros países de Europa y en los Estados Unidos, el pico de lo que se conoce usualmente

como «crisis del sida», que solo empieza a controlarse a mediados de los años noventa.<sup>2</sup> El fin de la década de los ochenta es, entonces, un momento crítico para las comunidades de disidentes sexuales con las que Copi tiene una relación estrecha y que le aportan a sus obras teatrales y sus novelas muchos de sus elementos distintivos: tramas, personajes, universos y, lo más importante de todo, una lengua.

Esa lengua lujosa y despiadada, la lengua de las locas, le permite a Copi interrumpir la cadena de lamentos que se había vuelto de rigor en comunidades que definitivamente estaban a la defensiva.<sup>3</sup> Si el grueso de la sociedad parecía darles la espalda a quienes padecían las consecuencias de la epidemia, cuando no hacerlos responsables de un mal que esos momentos amenazaba con extenderse hacia otros grupos, los afectos dominantes en las comunidades de disidentes sexuales le hacían juego a esta atribución de culpa: la vergüenza, la culpa, el temor y la tristeza eran las emociones preponderantes en los distintos canales de expresión de estas comunidades, desde las revistas orientadas al incipiente mercado gay hasta las novelas, películas y obras de arte que circulaban en la esfera pública ampliada.<sup>4</sup> Hasta casi el fin de la década, la mayor parte de esas intervenciones artísticas y políticas trabajarán sobre una amplificación de esas pasiones tristes que constituyeron la primera respuesta posible para estas comunidades castigadas y perseguidas. La risa de Copi viene a marcar un cambio de tono, y de registros, que se hará cada vez más audible en los años que siguen.

En efecto, es pocos meses antes que subterráneamente, y no tan subterráneamente, empieza a producirse en los Estados Unidos un viraje en los activismos de la disidencia sexual que implica un reordenamiento de los afectos movilizados y un cambio de tono en las intervenciones estéticas y políticas de quienes luchan contra la epidemia. La marca más visible de este giro es por supuesto la irrupción de ACT UP en la esfera pública norteamericana, y tan luego global, de la mano de una batería de estrategias y recursos que quisiera poner en sintonía con la intervención cómica de Copi.

El 10 de diciembre de 1989 la coalición de activistas nucleada en ACT UP organiza una jornada de acción directa frente a la catedral de St. Patrick en

<sup>2</sup> Véase, entre otros, CRIMP, Douglas (1988). *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press.

<sup>3</sup> Véase LÓPEZ SEOANE Mariano; PALMEIRO, Cecilia. «La lengua de las locas», en *Mancilla*, junio de 2015, n.º 10.

<sup>4</sup> Véase GOULD, Deborah (2009). *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight Against AIDS*. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>1</sup> COPPI (1993). *Una visita inoportuna*. Buenos Aires: edición del Teatro Municipal General San Martín, p. 15.

Nueva York. Bajo la consigna «Stop the Church», ACT UP produce una respuesta vibrante a las declaraciones del cardenal John O'Connor sobre la inutilidad del preservativo para prevenir las infecciones de transmisión sexual. En medio de la devastación que estaba produciendo la crisis del sida, la intervención de O'Connor resultaba absolutamente inaceptable. El cardenal había conseguido despertar la ira de los activismos de las disidencias sexuales pero a la manifestación se sumarían muchos otros grupos, incluso madres y padres de adolescentes latinos, una de las comunidades más afectadas por la epidemia y para la cual las palabras de un jerarca de la Iglesia católica constituían un verdadero factor de riesgo.

«Stop the Church» se despliega a la vez dentro y fuera del edificio emblema de la Iglesia católica en los Estados Unidos. Dentro de la catedral, un grupo de activistas lleva adelante un *die-in*, es decir, una acción performática en la que decenas de cuerpos yacen en el piso simulando estar muertos. Algunos activistas optan por ponerse de pie en sus filas y empiezan a gritar consignas contra el cardenal y contra la Iglesia. El tono de la acción es dramático, definido por la tristeza de las pérdidas acumuladas y por la urgencia de una crisis que no encuentra su solución. Fuera de la catedral, sin embargo, el clima es completamente distinto. Allí la manifestación tiene algo de fiesta y algo de carnaval. Junto a los activistas que portan carteles, pósteres, consignas y banderas a la manera clásica, hay otros que lucen máscaras, visten disfraces y actúan como si se tratara de una *performance* artística. Un hombre con el cabello largo castaño, barba del mismo color y una corona de espinas se destaca entre la multitud. Lleva un micrófono y le habla a la cámara: «¡Aquí Jesucristo! Estoy frente a la catedral de St. Patrick un domingo». Sus palabras se mezclan con el sonido de la protesta. «Dentro de la catedral —continúa— el cardenal O'Connor sigue diseminando sus mentiras sobre lesbianas y gays. Aquí estamos para decir: inosotros también queremos ir al cielo!».

Ese Jesucristo exaltado es el activista chicano Ray Navarro, miembro de uno de los grupos que componían la coalición ACT UP, DIVA TV. Escenas de la protesta, y de la participación de Navarro, pueden verse en el documental que DIVA TV presenta en 1990, *Like a Prayer*, y en el documental que Sarah Schulman y Jim Hubbard estrenan en 2013, *United in Anger*. Lo que hace Navarro es una suerte de *drag* paródico, dotando a su Jesucristo de una irreverencia *camp* que le permite reírse de la dramática situación que atraviesa su comunidad sin abandonar por ello la posición de crítica y de protesta. Podría decirse más: es precisamente el recurso a la parodia y al humor,

el recurso a estrategias de aligeramiento, lo que le permite a Navarro, y a ACT UP, llevar adelante sus reclamos. Ray Navarro morirá a los pocos meses de complicaciones derivadas del sida.

Si estos dos ejemplos, extremos, son ilustrativos de la potencia del humor, lo son sobre todo de los usos que han sabido darle las disidencias sexuales para enfrentar situaciones particularmente críticas. Como repiten quienes se han dedicado a estudiarlo, el humor ayuda a atravesar momentos adversos, pero también a volver más tolerables condiciones de vida precarias que constituyen factores de riesgo y de vulnerabilidad. Esta capacidad del humor está conectada con su función de proporcionar alivio, pero también con su dimensión constructiva, de construcción de comunidad, toda vez que reposa sobre un sentido común compartido y que trabaja reforzando códigos y lenguajes que solo conocen en profundidad aquellos que pertenecen a un determinado grupo. Pero a su vez, como nos recuerdan los ejemplos, el humor tiene una dimensión ácida, corrosiva, que le permite operar como agente de erosión de valores, tradiciones, normas e instituciones existentes. A la vez que cuestiona y pone en crisis lo que es, entonces, el humor propicia el bienestar, acaso breve, de quienes lo cultivan.<sup>5</sup>

En los casos puntuales que acabamos de considerar es bastante clara esta triple función del humor, y su utilidad en momentos de peligro. Tanto Copi como Navarro vuelven mucho más vivibles, para ellos mismos y para quienes constituyen sus públicos, situaciones que intensifican la vulnerabilidad de comunidades ya de por sí precarizadas. La risa es uno de los sostenes de estas comunidades contra las que se ha desatado la guerra. Tanto Copi como Navarro, por otro lado, acuden a uno de los códigos que los colectivos de las disidencias sexuales han construido y transmitido casi en secreto a lo largo de décadas: el código del *camp*. Si esta inscripción en un linaje les permite contar con el consentimiento cómplice de toda una comunidad, es igualmente cierto que sus intervenciones se suman a la cadena de producciones estéticas y activistas que extienden en el tiempo el legado del *camp*, en esa suerte de reproducción por transmisión cultural que durante muchos años constituyó la única opción disponible para las disidencias sexuales. Tanto Copi como Navarro, por último, direccionan la capacidad corrosiva del humor a los valores, normas, tradiciones e instituciones que ponen a sus comunidades en peligro. *Una visita inoportuna* despliega una mirada cáus-

<sup>5</sup> Véase, entre otros, CRITCHLEY, SIMON (2002). *On Humor*. Londres: Routledge.

tica sobre el mundo de la alta cultura pero, además, se encarga de lanzar una retahíla de dardos envenenados contra uno de los escenarios institucionales de la crisis del sida, el hospital, y contra su gremio gerencial, la corporación médica. La intervención de Navarro, por su parte, está claramente dirigida contra la jerarquía católica y contra la Iglesia católica como institución, y se inscribe por supuesto en la línea de cuestionamiento que habían inaugurado el feminismo y otros movimientos sociales: el pedido de no injerencia en los asuntos públicos que muchas veces se sintetiza como separación definitiva de la Iglesia y el Estado. Lo interesante es que Navarro lo hace, en esa ocasión y en otras, apropiándose de la figura de Jesucristo, y activando las potencias antisistema de esa figura (su cercanía con las figuras más marginalizadas de su época, su solidaridad con mendigos y prostitutas, etc.) para operar un cuestionamiento de las autoridades religiosas desde el lenguaje de la religión. Por supuesto, es la lengua del cristianismo torcida y subvertida, vuelta loca, por obra de su apropiación *queer*.

No es casual que estas intervenciones tengan lugar durante los años ochenta. Tanto en Europa como en las Américas de esa década se definen por el triunfo de la ola neoconservadora que progresivamente demolerá las instituciones del Estado de bienestar y alentará la flexibilización de los modos de trabajo y la precarización de las condiciones de vida que asociamos con el posfordismo y con los programas neoliberales.<sup>6</sup> No es este el lugar para ensayar una descripción exhaustiva de las transformaciones producidas por el thatcherismo, el gobierno de Reagan y sus ecos en el resto del mundo. Baste con decir que el desmantelamiento de las estructuras sostenidas por el estado de bienestar tuvo un efecto decisivo en la evolución de la crisis del sida. Algo que los activistas de ACT UP no tardaron en señalar recurriendo a una batería de mensajes y medios. Se destacan, entre otros, el foco en la figura de Reagan como responsable necesario del genocidio de las comunidades de disidentes sexuales y la invitación a «hacer del sida una crisis política», leyenda que se repite en pósteres en las calles, en clips televisivos y en obras de arte.<sup>7</sup>

Es precisamente durante lo que la historiografía latinoamericana llama transición democrática, cuando se multiplican acciones de resistencia en el mismo sentido que las indicadas para el París de Copi y

6 Véase HARVEY, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.

7 Véase CRIMP, Douglas (1990). *AIDS Demo Graphics*. Michigan: Bay Press.

la Nueva York de Navarro. Más precisamente, en un Buenos Aires que se despertaba con dificultades de la terrible pesadilla de la dictadura cívico-militar, empiezan a proliferar una serie de prácticas y acciones puntuales que el artista Roberto Jacoby, protagonista y propiciador de muchas de ellas, identifica certeramente en un breve ensayo del año 2000 como componentes de una «estrategia de la alegría».<sup>8</sup> Es archiconocida, incluso internacionalmente, la estrategia de resistencia que en la posdictadura argentina traman organismos de derechos humanos como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, HIJOS, entre otros. Haciendo foco en denuncias penales y reclamos de investigación y castigo a los culpables, estos grupos hicieron y hacen un trabajo fundamental en la larga lucha sintetizada en una consigna muy clara: Memoria, Verdad y Justicia. Menos discutida fuera del contexto local, la «estrategia de la alegría» se desplegaba en otro frente: el frente definido por el orden moral impuesto por la dictadura en la construcción de su dominio sobre la sociedad civil. Un orden moral conservador de defensa agresiva de la «civilización occidental y cristiana» que, como rezaban los comunicados de la dictadura, se veía amenazada por «el comunismo» y otros fantasmas.

En tanto resistencia vibrante a este orden asfixiante, «la estrategia de la alegría» se manifestó en estilos musicales, en escenografías, en formas de presentación pública y semipública de las personas, en vestuarios y maquillajes. Jacoby explica que las primeras chispas de esta operación se alumbran durante los años de la dictadura en el ámbito del rock, más específicamente en los conciertos *underground* que hace la banda de rock Los Redonditos de Ricota a partir de 1977. En ese contexto de encuentros entre músicos y aficionados, dice Jacoby, empieza a gestarse la posibilidad de que los cuerpos creen «espacios ficcionales, visitaran realidades alternas, imaginarias, donde el mundo cristalizado de sentidos únicos y obligatorios quedaba erosionado» (Jacoby, 411). La práctica continúa en otros grupos de rock de los primeros años ochenta, entre ellos Virus, en el que Jacoby brilla como letrista, y prosigue a fines de esa década con la apertura de espacios de música nómadas en los barrios, por fuera del circuito de discotecas. En esos contextos se le otorgaba especial importancia al baile y al movimiento libre o experimental del cuerpo, y a las dimensiones lúdicas o carnavalescas del encuentro social. El

8 JACOBY, Roberto. «La alegría como estrategia». *Zona Erógena*, 2000, n.º 43. Reproducido en JACOBY, Roberto (2011). *El deseo nace del derrumbe*. Madrid: La Central/Museo Reina Sofía.

objeto de estas prácticas era desencadenar los cuerpos aterrorizados de la ciudadanía, sobre todo los cuerpos jóvenes, las principales víctimas del terrorismo de Estado. Esos cuerpos paralizados por el miedo y como efecto de la vigilancia podían entregarse por una noche a movimientos regidos por el deseo o el juego. Jacoby habla del «intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente» (Jacoby, 411).

Entre los numerosos ejemplos de esta *estrategia queer* quisiera mencionar apenas dos. El primero es justamente la banda de rock Virus, formada por los hermanos Moura a principios de los años ochenta en la ciudad de La Plata. Virus se destaca dentro de la escena del rock por su énfasis en la puesta en escena, el vestuario, el maquillaje y el baile. Acaso su obra decisiva sea el álbum *Superficies de placer*, lanzado en 1987, cuando su líder Federico Moura empezaba a padecer las complicaciones derivadas del sida. El título del álbum y las letras de las canciones que lo componen (casi todas firmadas por Jacoby), apuntan en una misma dirección: «El hedonismo funcionaba como lo contrario del sufrimiento y la noción de superficie jugaba doblemente como máscara y como piel. Era posible ocultarse y manifestarse tras lo inocuo y tras distintas formas del chiste. La piel era considerada como territorio de placer y no de tormento. La “superficie” también era lo opuesto al calabozo y a la clandestinidad» (Jacoby, 411).

El segundo sintoniza con el sostén de una resistencia molecular y con el proyecto de generar una territorialidad propia e intermitente. Me refiero a las celebradas fiestas del Grupo de Acción Gay (GAG), un colectivo de militantes del que participaron activamente artistas como Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo y Alfredo Londaibere, y que si por un lado aspiró a una política de coalición que lo acerca a la política *queer*, por el otro enfatizó los aspectos más gozosos, disruptivos y humorísticos de la cultura gay. Ejemplos del tono irreverente que sostenía el Grupo pueden encontrarse en las páginas de la revista que publicó entre 1984 y 1985, pícaramente titulada *Sodomama*. Y en los *flyers* que Marcelo Pombo diseñó para invitar al público no entendido a las fiestas que el GAG ofrecía periódicamente y que se entendían a la vez como espacios de vibración comunitaria y como encarnaciones intermitentes de una educación que se daba en los cuerpos.

Una amalgama similar de gozo y humor, disfrute y risa, se comprueba en la otra punta del hemisferio en ese espacio *queer* que desde hace unos años se ha catapultado al firmamento del *mainstream* televisivo y mu-

sical. Me refiero a los *balls* que se celebran desde hace décadas en distintos puntos de los Estados Unidos y que tuvieron una primera instancia de reconocimiento global a partir del documental de Jennie Livingston *Paris is Burning*, estrenado en 1991. El documental registra la transformación sufrida por la escena de los *balls* de Harlem a fines de, ejem, los años ochenta, en el contexto de la crisis del sida, la extensión de las políticas neoconservadoras y la incipiente visibilidad que le confiere su súbito atractivo para la industria de la moda y el mundo del pop. Como se ha dicho, el documental funciona como una suerte de inspección etnográfica de una cultura que hasta entonces constituía una suerte de *terra incognita* para la sociedad que la albergaba.<sup>9</sup> Acaso el corazón del documental sea el glosario que los personajes entrevistados van construyendo en respuesta a los requerimientos de la directora. Verdaderas intelectuales orgánicas como Dorian Corey y Pepper LaBeija nos ofrecen intuiciones agudas y definiciones tajantes sobre los elementos centrales de la cultura de los *balls*. Entre ellos se destaca una sucesión de términos que se han vuelto globalmente conocidos y que nos interesan porque nos vuelven a poner en la pista del humor, o, mejor dicho, del humor como *estrategia queer*. Me refiero a la tríada conformada por la lectura del otro (*reading*), el opacamiento del otro (*shade*) y la competencia coreográfica (*voguing*), formas elevadas del combate sin contacto físico en las que el arte de injuriar alcanza su propio Kilimanjaro.

«Leer» al otro, arrojarle *shade* o desafiarlo a través de intrincados pasos de baile son mecanismos que dan cuenta de que una comunidad ha decidido deponer las armas, los puños y los tacos a la hora de resolver sus tensiones, y de que los oficios de Marte han sido eclipsados por el sarcasmo de Momo. Tanto en las parodias que propicia el *voguing* como en la coreografía retórica que implica todo buen *read*, lo que manda es el humor y la capacidad de provocar risa. Y este verdadero atletismo de la confrontación jocosa reúne las características que teóricos y críticos de las más variadas extracciones le han asignado al humor a lo largo de los siglos.

En su brillante síntesis de las infinitas discusiones sobre el tema, Simon Critchley habla de tres posiciones a la hora de explicar el humor y la risa: 1) El humor surgiría como resultado de la comprobación de una inadecuación entre una expectativa y la realidad; en breve, aparecería cuando una expectativa

<sup>9</sup> Véase el ensayo de BELL HOOKS (1992), «Is Paris Burning?», *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

se ve defraudada. 2) El humor es una forma del alivio y la relajación: nos reímos cuando podemos decir o cuando alguien dice algo que por mandato social no puede decirse (palabrotas, observaciones incorrectas, alusiones al sexo, etc.). 3) Nos reímos por obra de una súbita experiencia de superioridad: el chiste, la broma o la injuria nos ponen momentáneamente por encima del otro y experimentamos un breve acceso de gloria.

No es necesario recurrir a fórceps interpretativos, tan usuales en las humanidades, para hacer ingresar a las prácticas conocidas como *shade* y *reading* al palacio del humor. El punto 1 es estructurante en el desarrollo de una cultura creada y dominada por gays, *drag queens* y mujeres trans en su mayor parte afroamericanos y latinos que instituye como uno de sus centros neurálgicos una competencia en la que se califica, entre otras cosas, la habilidad de las concursantes para adecuarse o no a los patrones sexogénricos hegemónicos. Es notable que en los concursos se evalúe el grado de *realness* de las participantes, siendo obviamente la imposibilidad de ajustarse a la norma manantial inagotable de bromas y chistes.<sup>10</sup> El punto 2, lo que podríamos llamar la función fisiológica del humor, su carácter de descarga, es algo fundamental en una comunidad perseguida y humillada, acostumbrada a tener que silenciar sus penas y sus puntos de vista, sus desgracias y sus alegrías, en suma, lo que los estudios poscoloniales y el foco en poblaciones minorizadas nos ha enseñado a identificar como la «voz» del subalterno.<sup>11</sup> En este sentido es fácil ver cómo se anudan el punto 2 y el punto 3: es probable que el *ball* sea en efecto el único escenario en el que los miembros de esta comunidad pueden tener su momento de gloria y experimentar una cierta superioridad, superioridad que es en primer lugar sobre sus hermanos y hermanas, sí, pero también en cierto sentido sobre todos aquellos que solo pueden ver la fiesta desde afuera. Como es obvio, esta forma de expresar superioridad y de descargar tensiones no se hace, gracias a la extensión de estos mecanismos, recurriendo a la violencia física (como podría ser el caso y como es el caso en otras comunidades) sino que, por el contrario, el humor funciona como un agente de moderación y contención a la vez que estimula, de un modo crucial, el sentimiento de comunidad. En efecto, y como

<sup>10</sup> Véase al respecto la reflexión que ofrece Judith Butler sobre el documental, en discusión con hooks, titulada «El género en llamas», en *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

<sup>11</sup> Véase el ensayo clásico de SPIVAK Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en MORRIS, Rosalind. *Can the Subaltern Speak?* Nueva York: Columbia University Press, 2010.

sostienen Critchley y los estudiosos que le dan carnadura a su trabajo, el humor depende para ser efectivo y para florecer de la creación y la renovación de un *sensus communis*, un sentido común, una batería mínima de acuerdos y compromisos, que son el tejido básico de la solidaridad comunitaria. Es probable que a primera vista nos quedemos con lo que sobresale: un insulto dirigido como un misil o una broma hiriente que humilla a la adversaria. Sepamos que debajo de esa esgrima, y en gran medida como efecto de ella, se construye pacientemente un terreno común de encuentros y compañerismo que le permite a la comunidad en cuestión fortalecerse y enfrentar con mayor energía el contexto adverso en el que tiene que operar y florecer.

Los ejemplos que discutimos se concentran en una década aciaga que mucho tiene que enseñarnos. Es una década pródiga en ataques a las comunidades vulnerabilizadas pero, del mismo modo, rica en respuestas creativas a los proyectos de precarización y exterminio que propulsaba el orden neoconservador. Sin embargo, el énfasis en el humor y en la irreverencia, en el goce y en la risa, en el disfrute y en el chiste, no constituye una estrategia fechada, limitada a los eléctricos ochenta, sino una estrategia *queer* que atraviesa la historia de las sexualidades disidentes. En efecto, pueden observarse avatares de esta misma tónica en el Madrid del posfranquismo (Almodóvar y la Movida madrileña); en el Buenos Aires arrasado por el programa neoliberal de Carlos Menem en los noventa (los artistas reunidos en el Centro Cultural Ricardo Rojas); en la vida *queer* que se inventa en la Factory de Andy Warhol antes de que se hablara de «liberación gay»; en la cultura de las *drag queens* blancas norteamericanas de los setenta tal como las retrata Esther Newton en su clásico *Mother Camp*; en el *camp* como sensibilidad y como registro, tal como lo ponen en valor Susan Sontag, Douglas Crimp y otros; en los feminismos radicales de los sesenta y los setenta, que tienen su pico cómico, y trágico, en el manifiesto SCUM de Valerie Solanas...

Siendo poco rigurosos podríamos incluso extender esta consideración a las tácticas de resistencia moleculares que desde hace siglos cultivan las mujeres y las sexualidades disidentes en sociedades que ven en ellas el riesgo de la sublevación, o, en palabras de Rita Segato, «el peligro del desacato».<sup>12</sup> Con ánimo genealógico, de rastreo de linajes, podríamos por ejemplo

<sup>12</sup> Rita Segato en conversación con Verónica Gago, en *Página/12*, 28 de diciembre de 2018. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/164761-se-va-a-caer>

explorar el campo de rituales e injurias sutiles que esconde la historia de la brujería.<sup>13</sup> Sin llegar tan lejos, podemos detectar una tónica emparentada en la *Respuesta* que en 1691 sor Juana Inés de la Cruz le dedica al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, como contestación a las recriminaciones que le hace el obispo, *dragado* como sor Filotea, por ejercitar su talento en temas profanos en lugar de darse a la literatura devocional. La carta es una vasta máquina transformadora que, trabajando con los pocos elementos disponibles para una mujer que escribe en esa época, los modula y cambia de lugar en un arte de la variación permanente, cincelandando en el proceso un espacio para la crítica o la resistencia. Haciendo foco en este atrevimiento letrado, la crítica argentina Josefina Ludmer sintetiza, en un trabajo de, ejem, los

13 Algo que, entre otros, ha hecho Arthur Evans en su problemático pero estimulante *Witchcraft and the Gay Counterculture*. Boston: Fag Rag Books, 1978.

años ochenta, una categoría de enorme impacto en los estudios latinoamericanos que circulará ampliamente no tanto para pensar el medio cultural de sor Juana, el barroco mexicano, como las acciones y prácticas que empiezan a florecer en nuestras sociedades contemporáneas. En la estela de Ludmer, entonces, nosotros podemos decir que las burlas y las injurias que hacen vibrar a nuestras comunidades disidentes constituyen, al igual que la *Respuesta* de Sor Juana, ejemplos acabados, la verdadera culminación artística, de las inmemoriales «tretas del débil».<sup>14</sup>

14 LUDMER, Josefina (1985). «Las tretas del débil», *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.



Fotografía de Núria López Torres.